



Identité et écriture policière dans Últimos días de la víctima de José Pablo Feinmann et Es peligroso escribir de noche de Sergio Sinay

Maud Gaultier

► To cite this version:

Maud Gaultier. Identité et écriture policière dans Últimos días de la víctima de José Pablo Feinmann et Es peligroso escribir de noche de Sergio Sinay. Cahiers d'Etudes Romanes, 2003. hal-01365140

HAL Id: hal-01365140

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01365140>

Submitted on 13 Sep 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Maud Gaultier

Identité et écriture policière dans *Últimos días de la víctima* de José Pablo Feinmann et *Es peligroso escribir de noche* de Sergio Sinay

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Maud Gaultier, « Identité et écriture policière dans *Últimos días de la víctima* de José Pablo Feinmann et *Es peligroso escribir de noche* de Sergio Sinay », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 9 | 2003, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 12 septembre 2016. URL : <http://etudesromanes.revues.org/2999>

Éditeur : Centre aixois d'études romanes

<http://etudesromanes.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://etudesromanes.revues.org/2999>

Document généré automatiquement le 12 septembre 2016. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Maud Gaultier

Identité et écriture policière dans *Últimos días de la víctima* de José Pablo Feinmann et *Es peligroso escribir de noche* de Sergio Sinay

Pagination de l'édition papier : p. 117-131

- 1 Sergio Sinay et José Pablo Feinmann sont deux écrivains argentins de la même génération : Sinay est né en 1947 et Feinmann en 1943. Ils ont tous deux une production diversifiée : essayistes, auteurs de scénarios pour le cinéma, ils ne se cantonnent pas exclusivement au roman policier, bien que ce genre ait une grande place dans leurs œuvres respectives. Ils commencent à écrire dans les années soixante-dix, alors que le roman noir en Argentine prend un nouveau tournant : on assiste à un “durcissement” du roman policier, dû à la fois au terrorisme d'État qui s'installe à partir de 1976 et à l'influence nord-américaine grandissante.
- 2 *Il est dangereux d'écrire la nuit* paraît en 1992 et s'inscrit dans la plus pure tradition des romans noirs : il est d'ailleurs présenté en postface comme un véritable “thriller érotique”. Le personnage lui-même revendique cette fidélité au genre, en disant : « [...] il n'y a rien de nouveau ici. Corruption, violence, peur, haine, mort, rien de nouveau »¹. Le style est très simple, efficace, et délibérément saturé, surtout lors des scènes érotiques, de clichés d'un goût plutôt “douteux”. Si *Derniers jours de la victime* est très antérieur au roman de Sinay, puisqu'il paraît dès 1979, il est cependant plus novateur : le style est plus élaboré et Feinmann tend même ici vers une écriture à la Paul Auster². Les choix éditoriaux confirment clairement cette différence : *Derniers jours de la victime* est édité par Seix Barral dans *Biblioteca Breve*, collection de littérature générale, tandis que *Il est dangereux d'écrire la nuit* paraît dans une collection spécialisée dans le roman policier. Ces deux romans sont donc *a priori* assez différents si l'on s'en tient à ces critères et à leurs dates respectives de parution. Ils ont en fait de multiples caractéristiques communes, que nous allons mettre en valeur à travers les trois axes principaux de cette étude.

Individu et Société

- 3 Selon une typologie courante, exposée par Mempo Giardinelli dans son ouvrage³ sur le genre noir, on peut distinguer trois grandes formes constantes de romans policiers : les romans dont l'action est menée par un protagoniste détective, les romans écrits du point de vue du criminel, et enfin les romans adoptant le point de vue de la victime⁴. *Últimos días de la víctima* et *Es peligroso escribir de noche* sont deux romans écrits du point de vue du criminel : la narration est entièrement assumée à la première personne par l'assassin lui-même dans le roman de Sinay (à l'exception du dernier chapitre sur lequel nous reviendrons), tandis que dans *Últimos días de la víctima*, si le récit est à la troisième personne, la focalisation est interne, de sorte que les faits sont abordés depuis le point de vue unique du protagoniste-assassin. Dans *Es peligroso escribir de noche*, le personnage se trouve entraîné dans une histoire qui va peu à peu le mener au meurtre : il devient en quelques sortes un “meurtrier de circonstance”, à la manière du protagoniste de *Le facteur sonne toujours deux fois*, un des pionniers des romans racontés du point de vue du criminel. Amené à commettre l'irréparable davantage à cause de la situation qu'à cause d'une inclination particulière pour le crime, Luis Caminos est un assassin “amateur” ou “improvisé”, à la différence de Mendizábal, le héros du roman de Feinmann, qui est un tueur professionnel. Deux genres d'assassins tout à fait opposés, qui vont malgré cela se trouver l'un comme l'autre pris dans un engrenage qui les dépasse, victimes d'une vaste manipulation. Comme l'explique Néstor Ponce⁵, les romans du point de vue du criminel (“romans du victimaire”, pour reprendre sa propre terminologie) deviennent alors des romans

de la victime : « Les protagonistes se transforment en victimes en puissance pour avoir pénétré et interféré dans un mécanisme dont ils gênent le fonctionnement »⁶.

4 Le premier crime de Luis Caminos est de devenir l'amant de la petite amie d'un puissant homme d'affaire, Fernando Célis, défini comme « un des grands sorciers dans cette tribu désorientée de trente millions d'indiens »⁷ (il faut comprendre « de trente millions d'argentins »). À partir de là, une relation basée sur l'humiliation constante va s'établir entre Caminos et Célis, jusqu'à ce que ce bras de fer amène Caminos à tuer Célis. Caminos va alors devenir une cible à son tour, ce qui est annoncé dès l'*incipit*, et réitéré de façon insistante tout au long du roman⁸, puisque les faits sont racontés par le biais d'un récit rétrospectif, depuis un présent de narration postérieur à ces événements. Mendizábal, notre tueur à gages, qui passe son temps à guetter Külpe, sa victime, apprend qu'il est lui aussi une proie possible : « Je suis votre ennemi, je vous déteste tellement que je pourrais vous tuer. Ne dites pas que je ne vous ai pas prévenu »⁹ lui dit un autre personnage du roman. C'est alors que le lecteur, qui croyait jusqu'à cet instant lire le récit des "derniers jours de la victime", commence à soupçonner que la victime évoquée dans le titre n'est pas Külpe, mais plutôt notre assassin, et que les "derniers jours" évoqués ici sont peut-être ceux de l'assassin lui-même. Les deux romans cultivent en fait l'ambiguïté, matérialisée chez Feinmann par le sens volontairement équivoque de "victime" dans le titre de l'œuvre : à la fois assassins et victimes d'autres assassins, les personnages principaux ont donc une double fonction.

5 Cette double fonction n'est pas seulement due à leur position concrète de victimes menacées par des assassins présents dans le récit en tant que personnages. Mendizábal et Luis Caminos sont en réalité les victimes d'une force beaucoup moins palpable mais non moins efficace, le Pouvoir. Si le Pouvoir est personnifié dans un premier temps par Célis, dans *Il est dangereux d'écrire la nuit*, sa caractéristique principale est en fait l'anonymat. « Le nom de Célis avait sept lettres, comme le mot Pouvoir, je ne sais pas si vous me comprenez. Peut-être que derrière lui, le réseau continuait encore, mais il devenait alors délibérément diffus, tentaculaire, terrifiant »¹⁰, dit Luis Caminos. Dans *Derniers jours de la victime*, le pouvoir est aussi incarné par un personnage, le commanditaire du meurtre. Mais alors que tous les autres personnages du roman ont un nom, celui-ci ne sera désigné que par *el hombre importante* (l'homme important) ou *el patrón* (le patron). En masquant l'identité de l'homme important, aussi bien aux yeux du personnage qu'à ceux du lecteur, le narrateur donne à sentir le caractère absolument intouchable de ceux qui tirent les fils du Pouvoir. Comme dans *Il est dangereux d'écrire la nuit*, au-delà de cette figure anonyme du Pouvoir, se profile ici aussi une organisation toute-puissante et occulte. De la même façon que Célis, "l'homme important" n'est donc, comme l'indique Mendizábal, « qu'un élément parmi d'autres de cet inextricable réseau de pouvoirs et de sous-pouvoirs, plus proche peut-être du vertige que de l'organicité »¹¹. L'univers des deux romans est donc principalement constitué par, d'un côté, des figures de criminels, et de l'autre, un ordre complètement opaque et tout-puissant, dont ils sont eux-mêmes victimes.

6 Ce sont donc deux figures d'assassins qui se confrontent : d'une part, l'individu isolé, qui prend toute l'épaisseur du personnage principal de chaque roman et endosse en même temps le rôle de victime ; d'autre part, une entité abstraite, désignée par des vocables génériques tel que le mot "Pouvoir". Il n'y a pas ici de place pour la figure du détective, du policier ou du justicier : aucune enquête n'est menée, aucun personnage ne vient représenter la Justice. Aucune des Institutions susceptibles de véhiculer ces valeurs n'est mentionnée, aucun personnage n'a pour ambition de restaurer un ordre quelconque. José Pablo Feinmann donne à cette absence des raisons politiques, liée à l'Histoire de son pays : « Que se passe-t-il avec le genre policier lorsque le crime n'est plus seulement dans les rues, mais qu'il est là, dans les rues, parce que l'État est le responsable de l'existence du crime ? Que se passe-t-il quand la police, loin de représenter l'image de la Justice, représente l'image de la terreur ? »¹² demande-t-il. La réponse à cette question, il la donne dans son roman, en nous faisant plonger dans cet univers où les notions de bien et de mal sont totalement caduques et inopérantes.

7 Or, cet univers est bel et bien une image de la société argentine, car, si aucune date n'est jamais mentionnée, si le pouvoir n'a pas de nom, et si les personnages sont tous clairement

des personnages de fiction, les lieux dans lesquels se déroule l'action sont par contre nommés avec précision, et sont totalement réels. Le cadre des aventures des héros est Buenos-Aires, et nous les voyons évoluer dans la ville de manière très réaliste. Les adresses sont exactes, les parcours des personnages tout à fait réalisables, les restaurants et autres lieux publics mentionnés existent réellement et les descriptions qui en sont faites sont scrupuleusement fidèles à la réalité. Même le tracé des lignes de bus est respecté ! Le lecteur *porteño* (habitant de Buenos-Aires) n'a donc aucun mal à se représenter les lieux. Ce décor réaliste ne fait pas que placer les personnages dans un espace géographique précis, il enracine véritablement l'histoire dans un contexte. Ce contexte est celui de l'Argentine contemporaine de la parution de chaque roman : 1979 pour *Derniers jours de la victime*, et 1992 pour *Il est dangereux d'écrire la nuit*. Une dictature militaire pendant laquelle le principal assassin était l'État lui-même pour le premier, et l'Argentine de "l'après dictature" pour le second, où les militaires n'ont pas été jugés et où règnent encore violence et corruption. Si ce contexte politique n'est jamais explicitement abordé, il est constamment en arrière plan, et arrive même à faire surface dans le roman de Sinay, lors de l'une des scènes les plus violentes. Quand Luis Caminos est arrêté dans la rue par un *Falcon gris*¹³, ses réflexions sont les suivantes : « J'ai pensé que de toutes façons ça pouvait être une erreur. Peut-être cherchaient-ils quelqu'un d'autre et c'est moi qu'ils ont pris. Cela arrivait souvent à une époque, *et arrivait peut-être encore*. Dans ce cas ma mort sauverait la vie de quelqu'un »¹⁴. Que ce soit pendant ou après la Dictature, les personnages vivent donc dans une société où la violence émane du Pouvoir. Et ce pouvoir s'exerce d'une façon ressentie comme arbitraire, capricieuse, incompréhensible, sur tout individu. Loin de tenter de s'opposer à lui pour des raisons idéologiques ou politiques, nos deux protagonistes assassins n'ont fait que subir cet état de fait : ce sont juste des individus isolés, engloutis par un système qui les dépasse.

- 8 Ainsi, dans les deux romans, les personnages sont prisonniers d'un monde où l'individu est totalement écrasé, où il ne devient plus qu'une chose aux mains du Pouvoir. Dans un tel univers, l'homme n'a plus aucune prise sur le monde qui l'entoure, il est donc nié en tant que tel. « Nous, insectes vulgaires destinés au malheur et à l'oubli. Nous sommes de la merde. Nous ne sommes rien. »¹⁵ : telle est la vision de l'humanité de Luis Caminos. L'homme est ici renvoyé au néant. Cette annihilation de l'individu va être le véritable moteur de la trame policière dans nos deux œuvres : en effet, tuer sera pour les personnages une réaction à cette négation de l'individu, ce sera leur façon d'exister. C'est alors que le périple de l'assassin se donne à lire, aussi bien chez Sinay que chez Feinmann, mais de manière extrêmement différente, comme une quête d'identité.

La recherche d'une identité

- 9 Comme l'explique Jacques Dubois dans *Le roman policier ou la modernité*, dans les romans du criminel, « l'auteur du crime [...] investit sur son propre acte et sur sa propre identité »¹⁶. S'il n'y a pas, dans *Derniers jours de la victime* et de *Il est dangereux d'écrire la nuit*, de véritable retour sur le sens de leurs actes de la part des auteurs des crimes eux-mêmes, l'investigation est menée par le narrateur, qui fait percevoir au lecteur ce que les protagonistes ne voient pas.
- 10 Dans *Derniers jours de la victime*, Mendizábal, en tant que tueur professionnel, n'est qu'un exécutant, agissant sous les ordres de ses commanditaires. Il n'est, comme le lui fait remarquer un autre personnage dans le but de l'humilier, qu'une « arme anonyme »¹⁷. Réduit par cette expression à l'état d'instrument dénué d'identité propre, le héros va en fait revendiquer ce statut pour se constituer une identité : « Un *instrument*, Mendizábal aimait se définir ainsi. Ça le faisait se sentir pur, non contaminé, étranger aux passions d'autrui. Et efficace »¹⁸. Cette "instrumentalisation" de sa personne lui donne, paradoxalement, le sentiment d'exister. « Oui, il était disposé à admettre qu'il n'était pas la cause des innombrables événements qui avaient condamné les personnes qu'on lui disait de tuer. Mais au dénouement, à ce moment précis, c'est lui qui était là »¹⁹, explique le narrateur. N'ayant aucune prise sur le monde qui l'entoure, le personnage, dont l'ego est, comme nous l'avons expliqué en première partie, complètement détruit, se donne une raison d'être en se posant comme le dernier maillon d'une chaîne qui le dépasse, mais qui, croit-il, ne pourrait se terminer sans lui. Dans un monde partagé entre

victimes et bourreaux, la seule façon d'échapper à ce cercle infernal est pour lui de se placer à cet endroit stratégique. Tuer lui donne alors l'illusion de ne plus subir son destin, mais de contribuer à l'accomplissement du destin des autres.

11 Enfermé dans un état de subordination totale, le protagoniste compense cette soumission par un besoin effréné de dominer ses victimes²⁰. Il manifeste ce besoin de domination tout d'abord en les photographiant ; cet acte rituel est une véritable préfiguration de leur mort : en s'appropriant leur image à la dérobée, il vole symboliquement leur âme, ce qui n'est finalement qu'une substitution de l'homicide lui-même. Les mots employés par le narrateur pour désigner l'acte de photographier ne laissent aucun doute à cet égard : « Il appuya sur la gâchette de son *Pentax* »²¹, dit-il lorsque Mendizábal photographie Külpe pour la première fois. Pour notre personnage, prendre en photo n'est qu'un prélude au moment où il prendra la vie de sa victime. L'assassinat est en effet l'instant où cette domination "virtuelle", par la simple appropriation de l'image, se fait effective. En outre, si Mendizábal ne choisit pas qui il doit tuer, il est maître cependant de la façon dont la personne va mourir, et surtout de l'heure du trépas. Cela lui confère un pouvoir que même les commanditaires du meurtre n'ont pas. Tuer, c'est bel et bien pour lui exister, et bien tuer, c'est exister encore davantage. Mendizábal met un point d'honneur à faire de l'excellent travail. L'enjeu réel des crimes commis est donc loin des raisons financières évoquées au début du roman : il s'agit pour le protagoniste de se fabriquer une identité²² à travers un métier qui lui donne une impression de puissance.

12 Rien de tel chez Luis Caminos, le héros du roman de Sinay, qui, comme nous l'avons dit, est un assassin "de circonstance", selon un paradigme bien connu dans la tradition des romans noirs : le personnage est présenté comme un homme tout à fait normal, un "Monsieur tout le monde" dans lequel chacun d'entre nous peut se reconnaître. Le crime devient alors ce moment où, comme l'indique Mempo Giardinelli, « les frustrations, la jalousie, l'oppression sociale, [...] ou quoi que se soit, jaillissent subitement de manière irrépressible prenant la forme d'une psychopathie quelconque et ce type commun, cet homme gris, devient un assassin »²³. Luis Caminos se présente en effet lui-même comme un homme terne, désabusé, sans ambitions, ayant vécu les mêmes illusions et les mêmes désillusions que les gens de sa génération. Malgré une expérience assez conséquente dans le journalisme, il est à présent simple rédacteur dans un grand journal (dont Célis est le patron), et se contente d'oublier un mariage raté dans la routine d'un travail morne. C'est l'apparition d'Adriana, jeune nymphette d'à peine dix-huit ans, qui fait basculer sa vie. Caminos et Adriana entretiennent alors une relation entièrement basée sur l'érotisme : Caminos redécouvre des instincts sexuels qu'ils croyait à jamais perdus. Les relations sexuelles entre Adriana et Caminos sont longuement décrites, et ce qui ressort de ces descriptions est le caractère indomptable de leurs pulsions ; celles-ci sont comparées à des ouragans, des vagues, des tremblements de terre. Si ces forces sont souvent dévastatrices (et mèneront d'ailleurs le couple à la mort), elles sont avant tout des forces de la nature, des forces de vie. Les images récurrentes utilisées sont donc, au-delà du cliché, significatives : elles symbolisent, comme l'image du sexe endormi de Caminos qui se redresse soudain lors de sa première rencontre avec Adriana, et comme l'extrême jeunesse de la jeune femme, l'instinct vital.

13 À l'opposé de Caminos, se trouve Célis, sa future victime : si le premier a le même teint gris que les bureaux ternes de la salle des archives où il reste enfermé, le second a le teint hâlé des gens qui réussissent. Puissant, élégant, fortuné, bien dans sa peau, il est la figure inverse de celle de Caminos. Que sa réussite soit basée sur le blanchiment d'argent sale et le trafic de drogues n'entame en rien son image sociale : il est un homme de Pouvoir. Cependant, un petit détail vient flétrir quelque peu ce tableau : Célis est impuissant. S'il s'affiche avec Adriana, dont il est amoureux, c'est aussi pour cacher cette défaillance sexuelle. Les deux personnages sont donc doublement opposés : si Caminos est emporté par un érotisme exacerbé, Célis, lui, représente métaphoriquement le Pouvoir corrompu qui "désérotise" le monde. Ainsi, si Caminos tue Célis, ce n'est pas seulement parce qu'il s'oppose concrètement à sa relation avec Adriana – il aurait suffi de le ligoter pendant que les deux amants fuyaient à Mexico –, mais bien à cause de la "charge allégorique" du personnage. L'existence de Célis est un obstacle à la renaissance du héros, à la réalisation de soi. L'assassinat va lui-même être présenté comme

une renaissance : après le meurtre, Luis Caminos ressent « une sensation nouvelle »²⁴, celle de se sentir *pour la première fois* un homme efficace²⁵. Il est à ce moment-là un autre homme, différent de celui qu'il était jusqu'alors. Mais surtout, pendant le voyage en avion qui, juste après le meurtre, amène les deux amants à Mexico, le personnage note : « [Adriana] a dormi pendant les douze heures de vol. Je l'ai imitée, sans avoir besoin de somnifères. Je n'ai pas rêvé de couteaux, ni de sang. Je n'ai pas rêvé. Pendant ces heures-là, j'ai été mort »²⁶. Célis disparu, le personnage peut vivre pleinement ce retour à la vie, symbolisé par ce jaillissement en force de l'érotisme : notre protagoniste meurt donc le temps d'une journée, pour renaître enfin. L'assassinat symbolise ici l'accès à une nouvelle vie, à une identité neuve, dépouillée de tout ce qui faisait de Caminos auparavant un "raté". Si au départ, le crime semblait correspondre à un brusque accès de violence, plaçant le roman dans la lignée d'une catégorie précise de romans noirs, la lecture allégorique permet une interprétation plus complexe, transformant le geste de Caminos en une étape d'une course – illusoire, bien entendu – vers une identité nouvelle.

- 14 Cette quête identitaire n'est pas assumée par les personnages de nos deux romans de façon consciente, elle est plutôt une réaction à un écrasement de l'individu, pour qui l'homicide est une voie vers l'accession à une identité qui le sauve du néant. Elle va d'ailleurs se solder dans les deux cas par un échec : Caminos est très vite rattrapé par les figures anonymes qui se cachent derrière Célis (l'assassiner ne lui aura donc servi à rien), tandis que dans *Derniers jours de la victime*, Mendizábal, en cherchant à dominer sa victime, est pris dans un engrenage qu'il ne contrôle pas, et se trouvera à son tour dominé lui-même.

Le jeu sur la construction du personnage

- 15 La traditionnelle question des romans policiers dits "à énigme", "qui est l'assassin ?" prend ainsi un relief nouveau dans les "romans du criminel" : il ne s'agit plus de dévoiler le nom du coupable à la fin du livre, mais de s'intéresser à la figure de l'assassin elle-même. La question "qui est l'assassin ?" est donc reposée différemment.
- 16 Or, cette question dépasse largement le cadre de ce que nous avons appelé "la quête d'identité" dans les deux romans : elle donne lieu à un jeu narratif, qui consiste à utiliser toutes les ressources offertes par l'écriture policière pour jouer avec le lecteur. En effet, le personnage n'est plus traité en tant qu'individu à part entière, mais il est mis au service d'un jeu purement littéraire. La question de l'identité du personnage n'a de ce point de vue plus de rapport avec son épaisseur psychologique : elle devient plutôt celle de son rôle à l'intérieur de la construction globale du récit.
- 17 Si la plupart des crimes commis par Mendizábal dans sa longue carrière de tueur sont brièvement évoqués, *Derniers jours de la victime* est en fait le récit d'une mission précise : celle d'assassiner un dénommé Külpe. Cette affaire prend une tournure imprévisible pour le personnage : en premier lieu, les photographies qu'il prend de sa victime ont sur lui un effet étrange : leur contemplation, qui devient de plus en plus obsessionnelle, provoque chez lui une sorte de malaise et l'image de Külpe semble peu à peu prendre possession de Mendizábal. Plus l'histoire se déroule, et plus Mendizábal est enfermé, sans en avoir réellement conscience, dans une spirale qu'il est incapable de maîtriser. En s'immisçant dans la vie de Külpe et en essayant de jouer les mêmes rôles que lui²⁷, Mendizábal croit le dominer, alors qu'en réalité, c'est l'inverse qui se produit. Par touches successives, le récit met en place un véritable processus d'identification, par lequel Mendizábal tente d'une certaine manière de devenir Külpe. Cependant, au fur et à mesure que l'assassin essaie de mieux connaître sa victime, celle-ci semble lui échapper davantage : le dévoilement d'un nouveau pan de la vie de Külpe engendre à chaque fois de nouvelles questions, synthétisées par la question la plus récurrente le long du texte : "Qui était Külpe ?". Par le biais de cette projection de l'assassin sur sa victime, la question "qui est l'assassin ?" opère un léger glissement et devient alors : "qui est la victime ?" ! Or nous ne saurons de Külpe que ce que Mendizábal en sait : c'est-à-dire quasiment rien. Les seules données que nous possédons peuvent se résumer ainsi : Külpe est grand, blond et jeune, et a une vie amoureuse et sexuelle bien remplie. Il est donc diamétralement opposé au brun et trapus Mendizábal, qui se sent vieux et dont la timidité malade avec les femmes rend impossible toute relation avec elles. Tout comme Célis est une figure diamétralement opposée

à Luis Caminos dans *Il est dangereux d'écrire la nuit*, mais de façon plus criante encore, Külpe est une image inversée de Mendizábal.

18 Si nous parlons ici d'image inversée, c'est aussi parce que le miroir est un motif récurrent dans le roman : il apparaît par exemple lorsque Mendizábal voit par hasard sa propre image reflétée dans une glace. Ayant du mal à se reconnaître, il remet en cause le rapport entre son reflet et lui-même²⁸. Dans un autre passage, il revêt un jour la veste de sa victime et s'observe longuement dans un miroir, "habillé en Külpe". Dissociant son image de lui-même dans le premier exemple, il s'associe à celle de sa victime dans le deuxième exemple. Ces jeux de miroirs sont très nombreux au sein du roman, et prennent différentes formes. Ainsi, le cadre dans lequel le protagoniste se trouve la plupart du temps rappelle le miroir : Mendizábal a loué une chambre dans une pension située en face de l'immeuble de Külpe, de sorte que les deux personnages logent face à face, séparés par les voies de chemin de fer qui partagent la rue en deux, renforçant l'effet de symétrie (Mendizábal effectue d'incessants allers et retours de part et d'autre de la voie ferrée, et il passe "de l'autre côté du miroir" en empruntant un passage souterrain). À la fin du roman, au moment où Mendizábal se décide à se rendre chez Külpe pour le tuer, il trouve l'appartement jonché de photographies de lui, Mendizábal, et Külpe le tue en prononçant exactement les mêmes mots que ceux que notre héros avait décidé de prononcer lorsqu'il tuerait sa victime. C'est donc Külpe le *culpable* (le coupable). Ainsi, la boucle étant refermée, l'assassin est en fait la victime, et la victime l'assassin. Autrement dit, chacune des deux figures renvoie à l'autre indéfiniment dans un jeu de miroir où l'identité de chacun des personnages se perd de façon vertigineuse²⁹.

19 La résolution de l'intrigue policière découle ici directement de cette confusion d'identité entre nos deux figures d'assassins : elle est l'aboutissement de ce jeu de miroirs, poussé à ses dernières limites.

20 S'offrent alors au lecteur plusieurs interprétations possibles :

– Tout d'abord, une lecture "réaliste" : c'est Peña qui, jaloux, se sert de Külpe, lui aussi tueur à gages, pour tuer son ennemi Mendizábal, de façon à le surpasser dans la maîtrise de son travail de tueur.

– Ensuite, une lecture faisant appel au "fantastique" : le transfert d'identité entre Mendizábal et Külpe tient en fait d'un phénomène non explicable par les lois que nous connaissons et prend donc une apparence surnaturelle.

– Enfin, une lecture plus "allégorique", qui, faisant de Külpe un double fantasmagorique de Mendizábal, voudrait que Mendizábal, enfermé dans un univers mental pathologique, se soit lui-même donné la mort.

21 Ces trois lectures – il en existe d'autres – ne s'excluent pas entre elles et font bien-sûr toute la richesse du récit. L'important est ici de mettre en valeur comment, à partir d'un jeu sur l'identité, le lecteur est conduit à effectuer lui aussi sa propre enquête pour cerner le sens du récit.

22 Dans *Il est dangereux d'écrire la nuit*, la narration est, comme nous l'avons indiqué, menée sur deux plans : d'une part un présent de narration qui correspond au moment même de la rédaction du texte que nous sommes en train de lire ; d'autre part une analepse dans laquelle Luis Caminos raconte les dix mois qui ont précédé cette rédaction. Les faits sont donc relatés par le héros lui-même (comme dans *Le facteur sonne toujours deux fois*), mais ici, par un va-et-vient constant entre les deux plans du récit, l'élaboration du texte devient une partie à part entière de la fiction. Le narrateur-personnage s'interroge d'ailleurs plus sur le sens attaché à l'acte d'écrire sa propre histoire que sur les raisons qui l'ont porté à devenir un assassin :

Je ne peux pas m'arrêter d'écrire. L'image de quelqu'un qui lit s'est installée dans mon esprit. Il est tout le temps en face de moi. C'est quelqu'un qui n'a pas de visage, pas de sexe, pas d'âge. Quelqu'un qui lit. Et qui alimente ce besoin d'écrire. Il ne fera sûrement rien après avoir lu. Il connaîtra juste une histoire de plus. Ce sera tout. Et peut-être qu'il ne s'agit que de cela : de raconter une histoire. Il est possible, après tout, que je meure, mais que l'histoire reste. C'est peut-être ça qui, finalement, justifie ceux qui écrivent. Il est possible qu'on nous fasse vivre, ne serait-ce que pour un temps ridiculement bref, pour qu'on raconte quelque chose. [...] Peut-être que je me suis mis à écrire comme un possédé toute cette nuit, non pas pour accuser ou châtier, mais

pour faire acte de présence. Je ne connaîtrai jamais le visage de celui qui lit, mais lui saura que j'ai existé.³⁰

- 23 En dernière instance, ce qui est mis au premier plan ici, ce n'est pas l'anecdote elle-même, ce ne sont pas les faits ou l'histoire en tant que telle, mais l'écriture de cette histoire. Le personnage s'affirme ici en tant que personnage de roman, puisqu'il n'a conscience d'exister qu'en tant qu'il est *raconté* ou qu'il se raconte. Il sait qu'il n'existe qu'à travers son lecteur. L'histoire du personnage est donc avant tout l'histoire de la construction du récit, l'un et l'autre étant indissociables. Ils sont à tel point indissociables que c'est là que réside tout le suspens du roman : en effet, le personnage précise sans cesse que les assassins peuvent venir le tuer d'un moment à l'autre, de sorte qu'il n'est pas sûr de pouvoir continuer son récit : la mise à mort du personnage serait alors la mort du roman : « Une erreur à cet instant équivaut à la fin de l'histoire. Pire, ça équivaut à laisser l'histoire sans fin »³¹ précise-t-il. Ou encore : « Et la dernière lettre de mon récit doit être écrite avant que ne siffle la première balle »³². Le personnage, résigné, n'a plus peur de mourir : sa seule peur est de mourir *avant* que son personnage ne soit entièrement construit. L'angoisse que doit générer la lecture de ce "thriller" concerne donc davantage l'élaboration du récit que les faits relatés, car la menace suprême est celle de l'interruption abrupte de l'histoire, l'apparition des assassins étant censée remettre en cause la lecture elle-même.
- 24 Si l'écriture est mise ici au premier plan, ce n'est pas, comme chez Feinmann, à cause de la complexité du jeu narratif, mais simplement parce qu'elle apparaît explicitement comme la préoccupation majeure du narrateur-personnage. La narration sera d'ailleurs effectivement interrompue par la mort du protagoniste, mais le roman est complété par un dernier chapitre assumé par un deuxième narrateur : nous apprenons alors que Caminos tire en fait sur un employé de l'hôtel venu lui apporter son petit déjeuner, ce qui suscite la riposte des chasseurs qu'il prenait à tort pour ses poursuivants. À l'instar de Mendizábal, si nous retenons l'interprétation que nous avons appelée "allégorique", le protagoniste n'est donc pas véritablement assassiné : ici, il se tue lui-même indirectement, en proie à un délire paranoïaque. Seul un lecteur averti et extrêmement attentif pouvait déceler dans le texte des indices menant à un tel dénouement ; le récit joue constamment sur l'ambiguïté, de façon à duper celui qui lit.
- 25 Ainsi, de "romans du criminel" où la trame consiste principalement à suivre – souvent de façon linéaire – les faits et gestes des personnages principaux, nous basculons dans des romans présentant un univers légèrement différent : s'ils sont toujours centrés sur la figure du criminel évoluant dans un décor très réaliste, les jeux proprement narratifs sont mis au premier plan. La figure du criminel acquiert ainsi une grande complexité, non pas d'ordre psychologique mais d'ordre proprement littéraire. Les romans superposent différents niveaux de lecture et se donnent à lire aussi comme de véritables énigmes à résoudre.
- 26 Lors d'une *interview* au sujet des deux principaux courants du genre policier, Borges oppose les romans à énigme aux romans noirs dans des termes peu élogieux pour ces derniers, en déclarant :

Il est dommage que le roman policier qui a commencé aux États-Unis et de façon intellectuelle – avec un personnage comme Dupin qui découvre un crime par le raisonnement – vienne s'échouer dans des personnages sinistres, qui se battent et se donnent des coups avec la crosse de leur revolver, le tout montré par le biais de scènes pornographiques.³³

- 27 *Últimos días de la víctima* et *Es peligroso escribir de noche*, en tant que romans du criminel, devraient être classés dans la catégorie des romans noirs qui rompent avec la tradition des romans à énigme au profit du portrait d'une dure réalité sociale et politique (comme le fait par exemple, au grand regret de Borges, Dashiell Hammet). Les romans noirs s'opposeraient donc aux romans policiers traditionnels, plus "intellectuels". Cependant, les procédés narratifs mis en relief ici, les multiples jeux faisant appel à la déduction du lecteur, les dénouements basés sur la surprise, ainsi que le traitement des personnages principaux, renvoient à une conception presque "borgésienne" du roman policier. La plus grande différence est que cette écriture très "intellectuelle" est également en prise aux réalités contemporaines de la société dont nos deux romans sont issus. Il n'y a donc plus opposition entre ces deux genres souvent trop vite vécus

comme antagonistes, mais une véritable réconciliation. C'est d'ailleurs ce que veut signifier Feinmann, en exergue à son roman : en symbole de cette réconciliation, il juxtapose en effet une citation de Hammet et une citation de Borges, qui, mises bout à bout, forment une seule et même phrase : « Il était debout dans l'entrée du salon un revolver à la main. » (Hammet), « Ensuite, très précautionneusement, il fit feu. » (Borges)³⁴.

Notes

1 « [...] aquí no hay nada nuevo. Corrupción, violencia, miedo, odio, muerte, nada es nuevo », Sergio SINAY, *Es peligroso escribir de noche*, Buenos-Aires, Clarín/Aguilar, 1992, pp. 106-107.

2 Or, la *Trilogie New-yorkaise* par exemple, date de la fin des années quatre-vingt.

3 Mempo GIARDINELLI, *El género negro*, Argentine, Op Oloop Ediciones, 1996.

4 « Pueden distinguirse tres formas constantes, se diría que ya clásicas, de narrativa negra : 1) La novela de acción con detective-protagonista ; 2) La novela desde el punto de vista del criminal ; 3) La novela desde el punto de vista de la víctima. » Mempo GIARDINELLI, *op. cit.*, p. 51.

5 Cf. Néstor PONCE, *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*, Paris, Éditions du temps, 2001, 170 pages.

6 « Los protagonistas se transforman en víctimas en potencia por penetrar e interferir en un mecanismo del que entorpecen el funcionamiento. », Néstor PONCE, *Literatura y paraliteratura : la narrativa policial en Argentina y en Hispanoamérica*, Palaiseau, Ecole Polytechnique, 1996, p. 114.

7 « uno de los grandes hechiceros de esta tribu desorientada de treinta millones de indios » Sergio SINAY, *op. cit.*, p. 45.

8 « ...mis asesinos están ahí, afuera... », *Ibidem*, p. 21. Le terme d'assassin est ici appliqué à ceux qui menacent de tuer notre protagoniste-assassin.

9 « Yo soy su enemigo, le tengo tanta bronca que podría matarlo. No diga que no le avisé », José Pablo FEINMANN, *Últimos días de la víctima*, Buenos-Aires, Seix Barral, 1996, p. 49.

10 « El apellido de Célis tenía cinco letras, como la palabra Poder, no sé si me entienden. Acaso detrás de él la trama aún seguía, pero ya se tornaba deliberadamente difusa, omnímoda, atemorizante. », Sergio SINAY, *op. cit.*, p. 45.

11 « ...apenas un elemento más de una inextricable red de poderes y subpoderes, quizás más cercana al vértigo que a la organicidad. », José Pablo FEINMANN, *op. cit.*, p. 13.

12 « ¿Qué ocurre con la narrativa policial cuando el crimen no sólo está en las calles, sino que esta ahí, en las calles, porque el Estado es el responsable de la existencia del crimen ? ¿Qué ocurre cuando la policía, lejos de representar la imagen de la Justicia, representa la imagen del terror ? » José Pablo FEINMANN, cité par Néstor PONCE, *op. cit.*, p. 117.

13 Voitures dont se servaient les militaires au temps de la Dictature pour séquestrer leurs victimes, les futurs "disparus".

14 « Se me ocurrió que, de todas maneras, podía ser un error. Quizá buscaban a otro y me agarraron a mí. Eso pasaba con frecuencia en una época y tal vez sucedía aún. En ese caso mi muerte le salvaría la vida a alguien. » Sergio SINAY, *op. cit.*, p. 111. C'est moi qui souligne.

15 « Nosotros, insectos vulgares destinados a la infelicidad y al olvido. Somos caca. Somos nada. » *Ibidem*, p. 107.

16 Jacques DUBOIS, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 64.

17 José Pablo FEINMANN, *op. cit.*, p. 47.

18 « Un instrumento, a Mendizábal le gustaba definirse así. Lo hacía sentirse puro, incontaminado, ajeno a las pasiones de los demás. Y eficaz. », *Ibidem*, p. 58.

19 « Estaba, sí, dispuesto a admitir que no era el causante de los incontables hechos que habían sentenciado a las personas que se le indicaba matar. Pero en el final, exactamente allí, estaba él. », *Ibidem*, p. 21.

20 Cf. les multiples occurrences du verbe « dominar » : *Ibidem*, pp. 64, 68, 72, 75, ou de synonymes tels que « atrapar », « cercar », « controlar », etc...

21 « Gatilló el disparador de la Pentax », *Ibidem*, p. 22.

22 Les exemples montrant que l'enjeu est bien de se fabriquer une identité sont multiples : on peut citer le passage où le protagoniste veut montrer qu'il est quelqu'un : « El, en cambio, tenía un estilo, por eso era quien era. », *Ibidem*, p. 51. (« Lui, par contre, il avait un style, c'est pourquoi il était qui il était ») (sous-entendu, le meilleur professionnel de sa catégorie). Cette formule tautologique qui insiste pesamment sur le verbe "être", montre bien l'importance attachée à la constitution d'une identité par notre protagoniste.

23 « Las frustraciones, la envidia, la opresión social [...], o lo que fuera, en un instante brotan de manera incontenible en alguna forma de psicopatía y aquel tipito común, ese hombre gris, se convierte en asesino. » Mempo GIARDINELLI, *op. cit.*, p. 164.

24 Sergio SINAY, *op. cit.*, p. 135.

25 Cette phrase, « En ese momento me sentía un tipo eficiente » *Ibidem*, p. 135, peut être rapprochée de la citation que nous avons faite plus haut dans laquelle le narrateur parle de “l’efficacité” ressentie par Mendizábal dans l’exercice de son métier. Le meurtre est ici aussi présenté comme la seule façon que les personnages aient trouvée pour agir sur le monde, c’est le seul moment où ils éprouvent une sensation de puissance.

26 « Durmió durante las doce horas del viaje. Yo la imité sin necesidad de sedantes. No soñé con cuchillos, ni con sangre. No soñé. Durante esas horas, estuve muerto. », *Ibidem*, p. 136.

27 En son absence, il rentre plusieurs fois par effraction dans l’appartement de Külpe, non pas pour repérer les lieux mais pour pénétrer dans son intimité. Il décide de devenir l’amant des deux femmes que fréquente sa victime, et lors de sa dernière visite à l’appartement, il revêt la veste que porte habituellement Külpe en se regardant dans un miroir, etc.

28 « Qué tenía que ver él con la imagen allí reflejada ? », José Pablo FEINMANN, *op. cit.*, p. 36.

29 Ce tourbillon est renforcé par le rythme de notre lecture ; le roman est structuré en trois parties (qui sont aussi deux parties plus une conclusion, de façon là encore à conserver un certain parallélisme) : dans la première partie, très longue (210 pages), Mendizábal ne fait que suivre sa victime sans faire usage de ses armes contre qui que ce soit ; dans la deuxième partie de quarante pages, par contre, les scènes violentes se multiplient et le rythme s’accélère jusqu’au dénouement. Si le lecteur a le temps de s’installer dans sa lecture pendant les deux cent dix premières pages, il est, comme Mendizábal, entraîné dans une deuxième partie intense et courte. Le rythme insufflé à la lecture est donc le même que celui de l’histoire.

30 « Pero no puedo dejar de escribir. Se ha instalado en mi mente la imagen de alguien que lee. Todo el tiempo lo tengo delante de mí. Es alguien sin rostro, sin sexo, sin edad. Alguien que lee. Y que alienta esta necesidad de escribir. Seguramente no hará nada después de leer. Se habrá enterado apenas de una historia más. Y quizás no se trate más que de eso, de contar una historia. Puede ser, después de todo, que yo muera pero que la historia quede. Puede ser que, en el final, eso sea lo que justifica a los que escriben. Puede ser que nos echen a vivir, así sea por períodos ridículamente breves, para que contemos algo. [...] Tal vez me he puesto a escribir como un poseído a lo largo de esta noche no para acusar ni castigar, sino para hacer acto de presencia. Nunca conoceré el rostro del que lee, pero él sabrá que existí. », Sergio SINAY, *op. cit.*, p. 107.

31 « Un error en este momento equivale al final de la historia. Peor, equivale a dejar la historia sin final. », *Ibidem*, p. 74.

32 « Y la última letra de mi relato tiene que ser escrita antes de que suene la primera bala. », *Ibidem*, p. 127.

33 « Es una lástima que la novela policial, que empezó en Norteamérica y de un modo intelectual - con un personaje como M. Dupin, que razona y descubre el crimen- vaya a parar en esos personajes siniestros, que protagonizan riñas donde uno le pega al otro con la culata del revólver, [...] y todo eso mostrado con escenas pornográficas. » Jorge LAFFORGUE, Jorge B. RIVERA, *Asesinos de papel, Ensayos sobre narrativa policial*, Bs-As, Ed. Colihue, 1996, p. 45.

34 « Estaba parado en el umbral del living-room, con un revólver en la mano. » Hammet. « Después, muy cuidadosamente, hizo fuego. » Borges. José Pablo FEINMANN, *op. cit.*, p. 7.

Pour citer cet article

Référence électronique

Maud Gaultier, « Identité et écriture policière dans *Últimos días de la víctima* de José Pablo Feinmann et *Es peligroso escribir de noche* de Sergio Sinay », *Cahiers d’études romanes* [En ligne], 9 | 2003, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 12 septembre 2016. URL : <http://etudesromanes.revues.org/2999>

Référence papier

Maud Gaultier, « Identité et écriture policière dans *Últimos días de la víctima* de José Pablo Feinmann et *Es peligroso escribir de noche* de Sergio Sinay », *Cahiers d’études romanes*, 9 | 2003, 117-131.

À propos de l'auteur

Maud Gaultier

Aix Marseille Université, CAER (Centre Aixois d'Études Romanes), EA 854, 13090, Aix-en-Provence, France.

Droits d'auteur

Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Résumés

Dans cette étude conjointe de deux romans noirs argentins, nous nous attachons à montrer comment ces récits, par ailleurs très différents l'un de l'autre, mettent en œuvre un jeu narratif complexe basé sur la notion de quête de l'identité. Chaque roman, narré du point de vue du protagoniste-assassin, est totalement exempt de la figure du détective et aucune enquête n'y est menée ; néanmoins, loin de se placer pour autant dans une position de rupture avec le "roman à énigme", nos deux écrivains renouent ici subrepticement avec la conception "borgésienne" du roman policier, grâce à une écriture subtile qui brise la linéarité habituelle des "romans du criminel" et brouille les pistes de façon à permettre au lecteur de se livrer à de multiples interprétations.

En este estudio conjunto de dos novelas negras argentinas, mostramos cómo, a pesar de sus diferencias, ambos relatos se construyen a partir de un juego narrativo complejo basado en la noción de búsqueda de la identidad. Cada novela se narra desde el punto de vista del protagonista asesino, sin pesquisa ni detective ; sin embargo, no rompen del todo con los cánones de la novela de enigma ya que los dos escritores reanudan subrepticamente con la concepción borgeana de la novela policial, por medio de una escritura sutil que quiebra la linealidad de las novelas contadas desde el punto de vista del asesino, dejando así al lector la posibilidad lúdica de interpretar el texto de varias maneras.

Entrées d'index

Mots-clés : Feinmann (José Pablo), Últimos días de la víctima (titre), Sinay (Sergio), Es peligroso escribir de noche (titre), roman policier, identité

Palabras claves : Feinmann (José Pablo), Últimos días de la víctima (título), Sinay (Sergio), Es peligroso escribir de noche (título), novela policíaca, identidad

Index géographique : Argentine

Index chronologique : XXe